

Dirk Schneider

Der Umsteiger

1997

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1043>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schneider, Dirk: Der Umsteiger. In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 25: Umsteiger, Aussteiger. Studien zum Fernsehspiel der DDR (1997), S. 8–23. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1043>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Dirk Schneider

Der Umsteiger

Die Geschichte eines Namenlosen

Zum zehnjährigen Bestehen des Deutschen Fernsehfunks im Dezember 1962¹ wurde von Günter Kunert (Buch) und Günter Stahnke (Regie) der 36-minütige Fernsehfilm *Monolog für einen Taxifahrer* inszeniert. Er war im Rahmen der 14-tägigen 'Festwoche' als Höhepunkt der Abteilung "Dramatische Fernsehkunst" vorgesehen.

Ein Namenloser fährt mit dem Taxi durch Berlin. Es ist früh am Abend, Heiligabend. Er fährt eine junge Frau in ein Krankenhaus, weil sie schwanger und in einem Süßwarenladen plötzlich ohnmächtig geworden ist. Die Geburt scheint bevorzustehen. "Bestimmt anrufen, daß er mir meine Sachen bringen soll!", so lautet der Auftrag, den der Taxifahrer (Fred Düren) von der jungen Frau erhält. Das alles passiert kurz vor dem Ende seiner Schicht. Erfolglos versucht er den werdenden Vater Klaus Engler zu erreichen. Als er im Betriebshof des Taxibetriebs ankommt, bittet ihn sein Chef, die Schicht zu verlängern, da der Kollege noch nicht da ist. Nun muß er zu seiner Frau fahren und ihr erklären, warum er länger arbeiten muß. In der Wohnung kommt es zum Streit, wobei sie ihm schwere Vorhaltungen macht. Verärgert macht sich der Taxifahrer auf die Suche nach Klaus Engler. Er fährt zu dessen Arbeitsplatz, einer Druckerei, wo er abgewiesen und ausgelacht wird. Auch in Englers Wohnung, dem Wasserturm, hat er keinen Erfolg, wie schon zuvor von den Arbeitern, wird er hier nicht ernst genommen und erregt nur Heiterkeit. Bei den Eltern Englers wird er schließlich von dem gewalttätigen, wütenden Vater verjagt. Frustriert beendet er seine Schicht und läßt sich von seinem Kollegen zum Krankenhaus fahren. Dort angekommen will er für die schwangere Frau Engler eine Schachtel mit Pralines abgeben. Zwei Kollegen kommen ihm entgegen, die ihm vorwerfen, daß er sich um die Sache nicht mehr gekümmert

¹ Das offizielle Versuchsprogramm des DFF wurde am 21. Dezember 1952 gestartet, dem 73. Geburtstag Stalins.

habe, was ja gerade am Weihnachtsabend nicht gerade nett gewesen sei. Es stellt sich heraus, daß Kollegen schon vor ihm mit dem gleichen Auftrag unterwegs waren, und er nicht der erste war, der den gleichen Spruch hersagte. Vom Portier erfährt er, daß es eine Frau Engler nicht gebe. Plötzlich taucht ein junger Mann auf, Klaus Engler. Die Schwangere heiße noch nicht Engler, erklärt er, weil sie noch nicht 18 sei und beide deshalb noch nicht verheiratet seien. Lachend verläßt der Taxifahrer das Krankenhaus.

"Was machst Du hier ?" - Die Suche

Der namenlose Taxifahrer des Films ist auf der Suche nach Kommunikation, vielleicht ist dies der Grund dafür, warum er diesen Beruf ausübt. Seine Frau ist der Meinung, er sei Taxifahrer geworden, weil er keine Energie habe und ein Versager sei. Er selbst empfindet sich als "zu gutmütig, viel zu gutmütig" und fühlt sich von seiner Frau unverstanden. Er ist 40 Jahre alt, Kriegsheimkehrer und lebt in einem Berlin, das im Umbruch zu sein scheint. Besonders die laute und vorantreibende Musik verstärkt diesen Eindruck. In diesem Berlin verliert sich die Vergangenheit in der Alltagshektik. Hin und wieder taucht sie in Form eines Pferdegespanns oder historischer Gebäude auf. Der Regisseur Stahnke läßt seine Hauptfigur durch Alt-Berlin fahren und setzt bewußt Modernität in Form von Warenhäusern, Autoverkehr und besonders des Telefons einem teilweise romantisch verklärten alten Berlin gegenüber. Innerhalb dieser Pole findet die prägende Vergangenheit des Taxifahrers, sein Kriegstrauma, keinen Platz, weder in diesem alten, zu großen Teilen zerstörten Berlin noch im modernen Pendant.

Er ist, wie der Beckmann in Borcherts *Draußen vor der Tür*, "einer von denen, die nach Hause kommen und die dann doch nicht nach Hause kommen, weil für sie kein Zuhause mehr da ist."² Aber anders als in diesem Stück und dem daraus entstandenen Fernsehspiel³, in dem es sich um eine Suche nach der eigenen Vergangenheit und Schuld handelt, wird in diesem Film nach Menschen, nach Kommunikation gesucht. Das Telefon erscheint in diesem Zusammenhang als destruktives Element. Menschen kommunizieren nicht mehr von Angesicht zu Angesicht und die Kommunikation wird oberflächlich und unverbindlich.

2 Borchert, Wolfgang, *Draußen vor der Tür*. In: Das Gesamtwerk, Hamburg 1949, S.102.

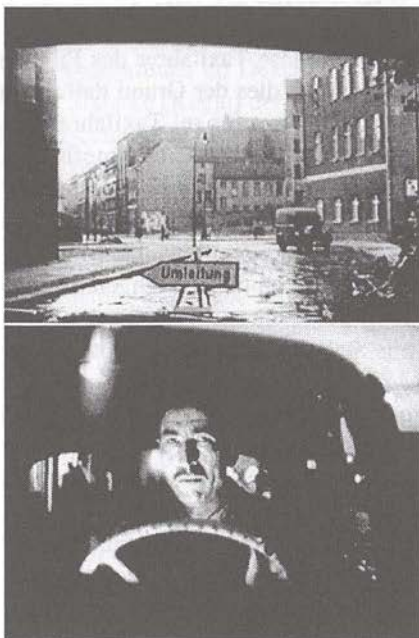
3 *Draußen vor der Tür*, Regie: Rudolf Noelte. NDR 1957.

Immer telefonieren sie. Ohne Ende lassen sie ihre Stimme durch die Drähte laufen, wie Wasser unaufhörlich durch Röhren rinnt. Es hört nie auf, dieses 'Guten Tag, wie geht es?', 'Ja ich lebe noch, mir geht es so so.' [...] Auf Wiederhören, auf Immerwiederhören, das hinterläßt keine Spuren in den Drähten, den Köpfen. Es geht durch auf Nimmerwiederhören.⁴

Doch auch die Suche des Taxifahrers muß oberflächlich bleiben, denn in seinem Wagen kann er keine tiefgehenden Kommunikationsbeziehungen zu den Menschen aufbauen. Es beginnt eine allgemeine Suche nach menschlicher Nähe und Sozialkontakten. Immer wieder verdeutlichen Umleitungen und Behinderungen (zum Beispiel ein Pferdewagen, eine Lkw-Kolonne und rote Ampeln) zu Beginn des Films die scheinbare Ziellosigkeit eines Lebens. Aus diesem indifferenten Zustand wird der Taxifahrer von der jungen Frau herausgezwungen. Plötzlich muß er eine konkrete Person suchen, nicht nur mit namenlosen Menschen kommunizieren. Die Suche nach dem werdenden Vater führt den Taxifahrer zu verschiedenen Bezugspersonen des Klaus Engler. Aber hier erfährt er immer wieder Ablehnung und Abweisung, was ihn an sich selbst zweifeln läßt: "Was ist mit mir, bin ich ein Gespenst, Trommel-Spuk am Weihnachtsabend?"

Gleichzeitig reflektiert sein eigenständiges Ich die Zustände in der Gesellschaft. Am Schluß des Films kehrt der Taxifahrer zum Ausgangspunkt seiner konkreten Suche zurück. Dort

findet er zufällig den Gesuchten, und die vorherigen Abweisungen stellen sich als Mißverständnisse heraus. Lachend wird die Suche beendet, der Taxifahrer erkennt seine Normalität, wird einer von vielen und ist nicht mehr länger allein. In der dramatischen Anlage des Films bildet diese Suche eine Substruktur, auf der die tragende Ebene des inneren Monologes aufbaut. Die Andeutungen eines 'Stationendramas' bleiben mindestens noch in ihren Ansätzen erkennbar. Aber der Taxifahrer findet in die Gesellschaft zurück, nur vorüberge-



4 Alle nicht nachgewiesenen Zitate stammen aus dem Dialog oder Monolog.

hend ist sein Beruf ein Symbol für die ständige und erfolglose Suche des Menschen nach seinem Platz und einer sinnvollen Rolle in der Gesellschaft, in deren Verlauf er mit vielen Menschen und Orten konfrontiert wird. Die Lebenskrise stellt sich schließlich, als durch Mißverständnisse ausgelöst, als vorübergehende Irritation heraus.

Inszenierung des Taxifahrers, der filmischen Zentralgestalt

Neben seinem experimentellen Charakter ist dem Film die kammerspielhafte Inszenierung nach dem Konzept von Günter Kalfoten deutlich anzumerken. In seiner Konzeption stellt er den "epischen" Kinofilm dem dramatischen Fernsehspiel gegenüber. Demnach ist "der Film in erster Linie eine Bild-Erzählung, seine Handlungsführung ist damit weitgehend episch. Das Wort, also die Sprache, der Dialog, ist eine (allerdings wesentliche) Ergänzung des Bildes."⁵ Demgegenüber wird "das szenisch-dramatische Spiel des Fernsehens immer zur Einheit, zur Konzentration, zur Intensivierung, zur gedanklichen Vertiefung führen, das Schwergewicht auf die Entwicklung und Darstellung einer starken inneren Handlung legen."⁶ Auch konzentriert sich das dramatische Geschehen auf wenige Personen. Der dramaturgische Raum beschränkt sich auch auf wenige, "unbedingt an die Handlungslinie gebundene Schauplätze [...]. Beschränkung auf das Wesentliche ist auch in einer Einheit der Zeit anzustreben, darauf, was zwingend zur Steigerung der Handlung, zu Entscheidung und Lösung drängt."⁷

Demgemäß findet sich im *Monolog für einen Taxifahrer* die Konzentration auf eine innere Handlung wieder. Die Zentralgestalt des Films ist der Taxifahrer, auf sein Handeln und vor allem seinen inneren Monolog konzentriert sich die szenisch-dramatische Konstruktion. Neben ihm erscheinen alle anderen Figuren nur noch als Stichwortgeber besonders für eine allgemeine Gesellschaftskritik. Als er zum Beispiel vor einer Telefonzelle stehend einen Kunden abweist und dieser eine Meldung machen will, wird im anschließenden Mono-

5 Kalfoten, Günter. Zur Dramaturgie des Fernsehspiels. In: Theater der Zeit/10, 1957, S. 26.

6 Weiter heißt es: "Im Fernsehen steht der Ausschnitt für das Ganze, das Detail für das Panorama. Intensivierung des Spannungsfeldes, unbedingtes Hinlenken auf die inneren Vorgänge in Situationen und dramatischen Charakteren, das Ausloten einer Handlung, einer menschlichen Beziehung und Verhaltensweise in ihrer gedanklichen, gefühlsmäßigen Tiefe in erster Linie immer Einblick zu geben statt Überblick [...]. Im besten Sinne der aristotelischen Gedanken vom Drama kann man von einer Einheit der Handlung sprechen." Kalfoten, Günter, Fernsehkunst im Aufbruch. In: Deutsche Filmkunst 8, 1960, S.193-197, hier: S.196.

7 Ebd.

log des Taxifahrers über ein Volk von verhinderten und nicht verhinderten Polizisten räsonniert.

Im Gegensatz zu allen anderen Figuren schreibt Günter Kunert dem Taxifahrer eine Vergangenheit zu, die in eingeblendeten Sequenzen evoziert wird. In einem feuchten und verdreckten Innenhof stolpert der Taxifahrer und fällt zu Boden, wo er neben einer zerbrochenen Puppe zum Liegen kommt. Im Off ertönt ein Glockenspiel mit der Melodie von "Oh Tannenbaum" und das Publikum hört anschließend einen Dialog. Dieser Dialog, eine Erinnerung des Taxifahrers an den Krieg, beschreibt, wie er mit einer Knieverletzung und einer Puppe im Arm neben einem sterbenden Kameraden liegt. Auf die Frage des Sterbenden, was er da hätte, antwortet er, daß dies eine Puppe für sein neugeborenes Kind sei.

Auch in der Kameraarbeit wird die Konzentration auf die zentrale Figur deutlich. Die Räume, in denen sich der Taxifahrer bewegt, werden meist in Groß-, Nah- und Halbnahaufnahmen des Protagonisten gezeigt. Die Handlung orientiert sich an der inneren Dynamik des Geschehens, der Monolog, also das Wort ist dominierend und handlungstreibend. Der Konzentration auf die Gedanken des Taxifahrers ist ein Bild vom Alltag gegenübergestellt, das deutlich die Perspektive der Hauptfigur aufweist. Als ein abstrakter Antagonist erweist sich jenes Berlin, das im übrigen sehr authentisch wirkt.

Diese Inszenierung erscheint sehr zeitgemäß und modern, denn es lassen sich Parallelen zum zeitgenössischen englischen oder auch italienischen Kino herstellen. Stahnke war besonders von dem 1960 von Luchino Visconti gedrehten Film *Rocco e i suoi fratelli*⁸ beeindruckt. "Das war ein Film, der mich fasziniert hat. Der war für mich ein Vorbild bei der Suche nach neuen Methoden und neuen Ausdrucksmöglichkeiten."⁹ Viscontis Sozialdrama spielt in der modernen Industriestadt Mailand, in der sich die traditionelle Gemeinschaft einer Familie aus dem Süden auflöst. Auch hier ist die Kommunikation zwischen den Menschen gestört und weder durch Gewalt noch mit Idealismus zu durchbrechen. Lediglich die Anpassung und die damit verbundene Leugnung einer individuellen Identität scheinen ein Überleben zu ermöglichen.

⁸ deutscher Titel: *Rocco und seine Brüder*.

⁹ Aussage von Günter Stahnke während einer Podiumsdiskussion 1992 in Leipzig, veröffentlicht in: *Unsere Medien-Unsere Republik* 2, Marl 1994, S.22.

Experimente mit Bild und 'Bebop'

Der experimentelle Charakter des Films wird durch die Konzeption des Monologes gekennzeichnet, in dem die Persönlichkeitsspaltung der Zentralgestalt filmisch umgesetzt wird. Der Taxifahrer wird in eine äußere, gesellschaftliche Person und in eine innere, private Person getrennt. Gleich zu Beginn des Films wird im ersten Monologteil auf diese Spaltung verwiesen: "Das denkt er in diesem Moment. Ich weiß es, denn ich sitze in ihm und höre seine Gedanken. Ich, sein eigenes Ich."

In der Bild- und Musikebene wird versucht, diesem Konzept zu entsprechen. Die Kamera begleitet die Hauptfigur oder versucht, ihre subjektive Sichtweise darzustellen. Sehr anschaulich ist dies in der Szene im Treppenhaus von Englers Eltern dargestellt. Vor der Wohnungstür stehend hört der Taxifahrer, wie der Vater die Mutter beschimpft und schlägt. Eine schnelle Schnittfolge zeigt neben Groß- und Nahaufnahmen mehrere Detailaufnahmen von seinem Ohr, einer Glühbirne, einem Auge und der Stirn. Dazwischen werden holzgeschnitzte Köpfe, die als dekorative Verzierungen des Geländers dienen, hineingeschnitten. Die häßlichen Fratzen scheinen zunächst einer surreal anmutenden Welt zu entspringen, einer Welt, in der die Menschen nicht miteinander reden können, was in dieser Szene sogar zu Mißhandlung und Gewalt führt. Die kurzen Einstellungen der Fratzen, das Hin- und Wegzoomen, simulieren den Blick des Taxifahrers. Während der Streit im Off zu hören ist, werden Detailaufnahmen seines Ohres gezeigt. Diese Gesichtsdetails betonen, daß es auf der Bildebene um das Empfinden dieser Person geht, was dann in den häßlichen Fratzen seine Bewertung erfährt.

Ein einziges Mal wird die subjektive Sicht einer anderen Figur in der Bildebene umgesetzt. Dies geschieht am Anfang des Films in der Szene, in der die schwangere Frau in einem



Das Gesicht des Taxifahrers spiegelt sich in der Weihnachtskugel

Süßwarenladen ohnmächtig wird. Schnelle Schwenks und Schnitte mit Großaufnahmen der sie umringenden Menschen vermitteln den subjektiven Eindruck eines Schwindelgefühls, entsprechend ihrer Verfassung. Schließlich ist im Off ihre Stimme zu hören¹⁰. Dieser einmalige Perspektivwechsel betont die besondere Bedeutung, die der Figur der jungen Frau für den Taxifahrer zukommt.

Wie in dieser Szene zeichnet sich der Film immer wieder durch Sequenzen mit einer hohen Schnittfrequenz aus. Zusammen mit den häufig verwendeten Kamerafahrten wird dadurch die Dynamik der Handlung auf der Bildebene umgesetzt. Immer wieder verwendete Detailaufnahmen sind Merkmale einer 'offenen Form' im Bildaufbau. Die Betonung von Bilddetails wird in der Lichtdramaturgie fortgesetzt. Die Außenräume sind dunkel und nur punktuell beleuchtet, manchmal sind leuchtende Hausnummern oder Straßenlaternen die einzigen Lichtpunkte. Schatten und einzelne Lichtkegel, beispielsweise der Scheinwerfer, schaffen eine düstere und den Raum eingrenzende Atmosphäre, in der von unten beleuchtete Gesichter auftauchen und verloren oder bedrohlich wirken. Aus der Froschperspektive gefilmt, setzt sich der alte Wasserturm als schwarzer Schatten mit seinen Umrissen vom dunklen Himmel ab, lediglich ein kleines Fenster ist erleuchtet. Dieses Bild erinnert an Norman Bates' bedrohliches Wohnhaus in *Psycho*¹¹, in dem hinter einem erleuchteten Fenster die vermeintlich bedrohliche Mutter sitzt.

Um bekannte Sehgewohnheiten zu durchbrechen, werden oft schrägverkantete Kamerapositionen gewählt. Der Einsatz von Spiegeln, die ein Gesicht oder einen Raum nur in Ausschnitten zeigen, wie die Montage von Großaufnahmen und schnellen Schwenks bei einer oft hohen Schnittfrequenz wirken experimentell und betonen eine subjektive Sichtweise. Betrachtet man in diesem Zusammenhang noch die Lichtdramaturgie, so erinnert dieser Stil in Teilen einerseits an den expressionistischen, frühen Stummfilm, andererseits an die moderneren Anfänge des 'Jungen Deutschen Films'.¹²

Selten entwickelt die Bildebene eine Eigenständigkeit, dies geschieht nur dann, wenn die Kamera eine fast auktoriale Haltung einnimmt. Als der Taxifahrer zu seinem eigentlichen Schichtende in den Betriebshof kommt, ist die Kamera bereits in den Büroräumen. In einer langsamen Kamerafahrt wechselt sie zusammen mit dem Vorgesetzten von einem Büroraum in den Aufenthaltsraum der Fahrer, in den schließlich der Protagonist eintritt. Die Kamera ver-

10 "Hoffentlich ist dem Kind nichts passiert!".

11 Alfred Hitchcock, USA 1960.

12 Zum Beispiel erinnert der Film mit seinen schnellen Schwenks und Schnitten an Herbert Veselys *Brot der frühen Jahre* (BRD 1961).

folgt ihn und findet ihre Position neben dem Vorgesetzten, scheint den Taxifahrer zu beobachten. In der folgenden Einstellung wechselt die Kamera die Position im Raum, und der Fahrer erfährt, daß er länger arbeiten muß. Die jetzt folgende Einstellung findet ihren Ausgangspunkt an dem Endpunkt der vorangegangenen Kamerafahrt. Die Kamera hat die gleiche Position und fährt nun wieder zusammen mit dem Vorgesetzten in das Büro zurück. Die beiden Kammerfahrten, mit ihrem Ausgangs- und Endpunkt im Büro, bauen eine Erwartungshaltung auf und vermitteln diesen das Gefühl, mehr zu wissen als die handelnden Personen. Diese Szene ist mit der Hinterhofszene vergleichbar, in welcher der Fahrer stolpert und sich an ein Kriegserlebnis erinnert. Hier war die Kamera schon, bevor er stürzte, auf Bodenhöhe, und mit einer Kamerafahrt wurde die zerbrochene Puppe eingeführt. Insgesamt läßt sich in der sehr variablen Kameraarbeit, der hohen Schnittfrequenz und der Dramaturgie von Licht und Schatten die Absicht erkennen, durch eine in Teilen experimentelle Filmsprache bekannte Sehmuster zu durchbrechen.

Auf der Musikebene ist weniger die Art der Musik, ein Nachkriegs-Bebop, auffällig, als vielmehr ihre ständige Präsenz. Mit ihr wird ein tonaler Hintergrund installiert, der dem Getriebensein des Protagonisten entspricht. Lediglich während der Monologe ist die Musik zurückgenommen, sind oft nur Instrumentensoli hörbar. Im Vergleich zu einem konventionellen, dramatische Höhepunkte akzentuierenden Einsatz der Musik, wird diese in *Monolog für einen Taxifahrer* zum bewußt enervierend aufdringlichen Element. Sie besitzt eine rein tonale Struktur mit einem ausgeprägten Marschcharakter und unterstützt die subjektive Weltansicht der Hauptfigur den ganzen Film über. Aber dieses Verfahren verbraucht sich mit der Zeit, weil die Musik nur noch parallelisierend und nicht mehr deutend funktioniert, läuft ihr Effekt ins Leere.

Der Monolog, das tragende Gestaltungselement

Der innere Monolog ist zu dieser Zeit auch im Fernsehfilm der DDR nichts Außergewöhnliches, so wird er etwa auch in *Die Dame und der Blinde*¹³ als konstitutives dramatisches Mittel eingesetzt. Mit ihm wird

etwas versucht, was nicht herkömmlich in der Form ist, daß nämlich Geschichte, Fabel und Handlung nur begreifbar werden aus dem gesprochenen inneren Monolog, der in diesem Film die ganze Dramaturgie [...] trägt.¹⁴

13 Regie: Hans-Erich Korbsschmitt, DDR 1959.

14 Kunert, Günter, Funk und Fernsehen der DDR, Berlin Nr. 50/1962, S.18.

Süßwarenladen ohnmächtig wird. Schnelle Schwenks und Schnitte mit Großaufnahmen der sie umringenden Menschen vermitteln den subjektiven Eindruck eines Schwindelgefühls, entsprechend ihrer Verfassung. Schließlich ist im Off ihre Stimme zu hören¹⁰. Dieser einmalige Perspektivwechsel betont die besondere Bedeutung, die der Figur der jungen Frau für den Taxifahrer zukommt.

Wie in dieser Szene zeichnet sich der Film immer wieder durch Sequenzen mit einer hohen Schnittfrequenz aus. Zusammen mit den häufig verwendeten Kamerafahrten wird dadurch die Dynamik der Handlung auf der Bildebene umgesetzt. Immer wieder verwendete Detailaufnahmen sind Merkmale einer 'offenen Form' im Bildaufbau. Die Betonung von Bilddetails wird in der Lichtdramaturgie fortgesetzt. Die Außenräume sind dunkel und nur punktuell beleuchtet, manchmal sind leuchtende Hausnummern oder Straßenlaternen die einzigen Lichtpunkte. Schatten und einzelne Lichtkegel, beispielsweise der Scheinwerfer, schaffen eine düstere und den Raum eingrenzende Atmosphäre, in der von unten beleuchtete Gesichter auftauchen und verloren oder bedrohlich wirken. Aus der Froschperspektive gefilmt, setzt sich der alte Wasserturm als schwarzer Schatten mit seinen Umrissen vom dunklen Himmel ab, lediglich ein kleines Fenster ist erleuchtet. Dieses Bild erinnert an Norman Bates' bedrohliches Wohnhaus in *Psycho*¹¹, in dem hinter einem erleuchteten Fenster die vermeintlich bedrohliche Mutter sitzt.

Um bekannte Sehgewohnheiten zu durchbrechen, werden oft schrägverkantete Kamerapositionen gewählt. Der Einsatz von Spiegeln, die ein Gesicht oder einen Raum nur in Ausschnitten zeigen, wie die Montage von Großaufnahmen und schnellen Schwenks bei einer oft hohen Schnittfrequenz wirken experimentell und betonen eine subjektive Sichtweise. Betrachtet man in diesem Zusammenhang noch die Lichtdramaturgie, so erinnert dieser Stil in Teilen einerseits an den expressionistischen, frühen Stummfilm, andererseits an die moderneren Anfänge des 'Jungen Deutschen Films'.¹²

Selten entwickelt die Bildebene eine Eigenständigkeit, dies geschieht nur dann, wenn die Kamera eine fast auktoriale Haltung einnimmt. Als der Taxifahrer zu seinem eigentlichen Schichtende in den Betriebshof kommt, ist die Kamera bereits in den Büroräumen. In einer langsamen Kamerafahrt wechselt sie zusammen mit dem Vorgesetzten von einem Büroraum in den Aufenthaltsraum der Fahrer, in den schließlich der Protagonist eintritt. Die Kamera ver-

10 "Hoffentlich ist dem Kind nichts passiert!".

11 Alfred Hitchcock, USA 1960.

12 Zum Beispiel erinnert der Film mit seinen schnellen Schwenks und Schnitten an Herbert Veselys *Brot der frühen Jahre* (BRD 1961).

folgt ihn und findet ihre Position neben dem Vorgesetzten, scheint den Taxifahrer zu beobachten. In der folgenden Einstellung wechselt die Kamera die Position im Raum, und der Fahrer erfährt, daß er länger arbeiten muß. Die jetzt folgende Einstellung findet ihren Ausgangspunkt an dem Endpunkt der vorangegangenen Kamerafahrt. Die Kamera hat die gleiche Position und fährt nun wieder zusammen mit dem Vorgesetzten in das Büro zurück. Die beiden Kamerafahrten, mit ihrem Ausgangs- und Endpunkt im Büro, bauen eine Erwartungshaltung auf und vermitteln diesen das Gefühl, mehr zu wissen als die handelnden Personen. Diese Szene ist mit der Hinterhofszene vergleichbar, in welcher der Fahrer stolpert und sich an ein Kriegserlebnis erinnert. Hier war die Kamera schon, bevor er stürzte, auf Bodenhöhe, und mit einer Kamerafahrt wurde die zerbrochene Puppe eingeführt. Insgesamt läßt sich in der sehr variablen Kameraarbeit, der hohen Schnittfrequenz und der Dramaturgie von Licht und Schatten die Absicht erkennen, durch eine in Teilen experimentelle Filmsprache bekannte Sehmuster zu durchbrechen.

Auf der Musikebene ist weniger die Art der Musik, ein Nachkriegs-Bebop, auffällig, als vielmehr ihre ständige Präsenz. Mit ihr wird ein tonaler Hintergrund installiert, der dem Getriebensein des Protagonisten entspricht. Lediglich während der Monologe ist die Musik zurückgenommen, sind oft nur Instrumentensoli hörbar. Im Vergleich zu einem konventionellen, dramatische Höhepunkte akzentuierenden Einsatz der Musik, wird diese in *Monolog für einen Taxifahrer* zum bewußt enervierend aufdringlichen Element. Sie besitzt eine rein tonale Struktur mit einem ausgeprägten Marschcharakter und unterstützt die subjektive Weltansicht der Hauptfigur den ganzen Film über. Aber dieses Verfahren verbraucht sich mit der Zeit, weil die Musik nur noch parallelisierend und nicht mehr deutend funktioniert, läuft ihr Effekt ins Leere.

Der Monolog, das tragende Gestaltungselement

Der innere Monolog ist zu dieser Zeit auch im Fernsehfilm der DDR nichts Außergewöhnliches, so wird er etwa auch in *Die Dame und der Blinde*¹³ als konstitutives dramatisches Mittel eingesetzt. Mit ihm wird

etwas versucht, was nicht herkömmlich in der Form ist, daß nämlich Geschichte, Fabel und Handlung nur begreifbar werden aus dem gesprochenen inneren Monolog, der in diesem Film die ganze Dramaturgie [...] trägt.¹⁴

13 Regie: Hans-Erich Korbsschmitt, DDR 1959.

14 Kunert, Günter, Funk und Fernsehen der DDR, Berlin Nr. 50/1962, S.18.

Was in diesem Film allerdings neu ist, ist die Verwendung von zwei Stimmen für eine Figur. Durch die Spaltung der Person des Taxifahrers in ein reflektierendes Ich und ein handelndes Es wird eine Metaebene geschaffen, die eine allgemeingültige und individuelle Weltsicht und Kritik ermöglicht. Die im Monolog geäußerten Gedanken sind Verallgemeinerungen der jeweiligen dramatischen Situation, deren abstrakte, philosophische Konnotationen hier "zur Sprache kommen". Inszenatorisch realisiert wird dies durch den Einsatz einer anderen Stimme als Sprecher des Monologs. Der Dialog wird zwar vom Monolog beeinflusst und gibt diesem andererseits Stichworte, die oft Ausgangspunkt weitergehender Kritik sind, aber beide Ebenen bleiben dadurch strikt voneinander getrennt.

Es scheint, als nehme der Taxifahrer einerseits die Mißstände um sich herum wahr, bemühe sich andererseits dennoch um ein verbindliches Auftreten. Sein Aufbegehren findet im Verborgenen statt, in seinen Gedanken. Hier beschimpft er beispielsweise eine Telefonistin als "Weibsbild", "langweilige Schlampe" und "verdammtes Stück". Diese dem Publikum mitgeteilten Gedanken lassen es als plausibel erscheinen, daß sein Umgang mit anderen Menschen oft von Sarkasmus gekennzeichnet ist.

Eine Wendung erfährt diese Situation in der Mitte des Films. Vorangegangen sind die Bruchstücke einer Kindergeschichte über einen Tannenbaum, die im Büro des Betriebshofes im Radio erzählt wird. Anschließend erfährt der Taxifahrer, daß er seine Schicht verlängern muß und wieder geht die Geschichte im Off weiter. In seinem Taxi hört der Fahrer noch einen weiteren Teil des Märchens. Während er unzufrieden ist, weil das Weihnachtsfest, "das Fest der Stille, das Fest der Besinnung", nun doch nicht für ihn beginnt, erfüllt sich im Märchen ein Wunsch. Ein trauriger Tannenbaum wird glücklich, weil er aus dem Wald in ein weihnachtliches Zimmer gelangt, und die ihn umgebenden Menschen sind es auch. Einerseits wird deutlich, wie schmerzhaft die Entfremdung innerhalb dieser Gesellschaft sein muß, die nicht harmonisch und voller Widersprüche ist. Andererseits stellt sich die Frage, ob eine solche Harmonie nicht lediglich in der Kindheit oder im Märchen existieren kann und später als Schein die Erwachsenen betäuben soll, damit sie von den Problemen innerhalb der Gesellschaft abgelenkt werden. Das Stichwort "Weihnachten" regt ihn zu einer kritischen Reflexion über sein Leben an:

Zu gutmütig, viel zu gutmütig, 40 Jahre alt und immer noch nicht gelernt 'Nein' zu sagen. Schluß jetzt mit der selbstmörderischen Anständigkeit, mit der Einsicht in immer neue Notwendigkeiten, die keine sind. Rücksicht, Einsicht, Vorsicht, Nachsicht, alles Fesseln, Ketten, die süßer nie klingen. Ketten wie Schlangen ziehen sich immer enger zusammen und pressen einem das Leben aus dem Leib. Schluß damit, mach dich frei, sag Nein - Nein - NEIN!

Die Anspielungen an Borcherts bekannten Text 1947 geschriebenen Text sind unübersehbar, in dem die Vision eines grausamen Krieges die Aufforderung, "Nein!" zu sagen, begründen soll:

...dann wird der letzte Mensch, mit zerfetzten Gedärmen und verpesteter Lunge, antwortlos und einsam unter der giftig glühenden Sonne und unter wankenden Gestirnen umherirren, einsam zwischen den unübersehbaren Massengräbern und den kalten Götzen der gigantischen betonklötzigen verödeten Städte [...] und seine furchtbare Klage: WARUM? wird ungehört in der Steppe verrinnen, [...] , antwortlos, letzter Tierschrei des letzten Tieres Mensch.¹⁵

Die Parallelisierung ist gewagt, war doch Borcherts "Nein" eine Aufforderung gewesen, sich nie wieder an Kriegsvorbereitungen zu beteiligen, formuliert am Ende eines wahrhaft apokalyptische Verheerungen verursachenden Krieges. Wenn der Taxifahrer in seinem Monolog ähnliche Formulierungen benutzt:

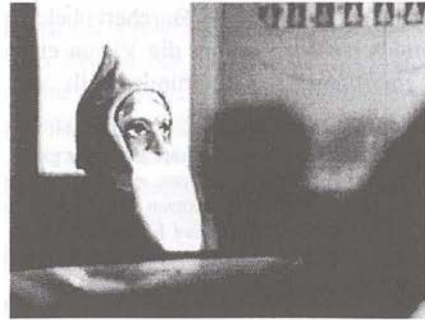
Wie bin ich nur auf diesen Planeten geraten, wo man nicht miteinander spricht, sondern telefoniert, wo ich nichts bin als ein fremdes Tier, das sich verirrt hat unter Menschen. Verirrt, von keinem gesehen, von keinem gehört, von keinem gebraucht.

so richtet sich das warnende Bild vom "Tier Mensch" gegen die Einsamkeit, gegen den Mangel an Kommunikation und Solidarität.

Von dem Moment an, in dem sich der Taxifahrer so radikal seiner Situation bewußt geworden ist, ändert sich sein Verhalten gegenüber den anderen Figuren. Er läßt während seiner Freifahrt gleich mehrfach potentielle Kunden am Straßenrand stehen. Es kommt in seiner Wohnung zum Streit zwischen ihm und seiner Ehefrau, in dessem Verlauf er sich verteidigen muß und dabei im Dialog beleidigend wird. Sein Aufbegehren tritt aus der Gedankenwelt heraus und motiviert sein Verhalten und den Kontakt mit anderen Menschen. Er "funktioniert" nicht mehr, macht, was er will, d.h. führt die Suche nach dem werdenden Vater Klaus Engler fort. In deren Verlauf bleibt er auch weiterhin, trotz unverständlicher Abweisungen, verbindlich. Menschen außerhalb des Rahmens der Suche begegnet er weiterhin revoltierend. Einem von ihm abgewiesenen Kunden macht er heftige Vorwürfe: "Sie glauben wohl, sie können mit mir machen, was sie wollen. Wischen sie ihre dreckigen Stiefel woanders ab, bei mir nicht!" Auf die Ankündigung, daß der Kunde eine Meldung bei seinem Vorgesetzten machen wolle, reagiert er nur noch mit dem Wort "Arschloch".

15 Borchert, Wolfgang, Dann gibt es nur eins. In: Das Gesamtwerk, Hamburg 1949, S.321.

Während auf diese Weise die Reflexionsebene Wirkungen auf die Handlungsebene ausübt, radikalisieren sich die Gedanken im Monolog: Jetzt werden die Fragen 'Wer bin ich?' und 'Was ist das für eine Welt um mich herum?' gestellt. Kurz vor dem Schluß des Films findet sich eine surreal anmutende Szene: Ein kleiner als Weihnachtsmann verkleideter Junge



fragt den Taxifahrer, ob er auch immer schön artig gewesen sei, worauf dieser mit der Bemerkung antwortet, daß Erwachsene immer artig seien. Nach dieser Antwort zieht sich das Kind die Maske vom Gesicht und ruft: "Lüge, Lüge, Lüge!" Nicht das Kind scheint hier demaskiert, sondern die Erwachsenenwelt. Lediglich ein Kind, mit dem oft der Zustand der Unschuld verbunden wird, ist offenbar in der Lage, die Verlogenheit der Erwachsenen aufzudecken.

In diesem Zusammenhang ist auch die Symbolik des Weihnachtsfestes, das Fest der Geburt des Gottessohnes von Bedeutung. Die junge Frau bekommt ihr Kind überraschend an diesem Abend. Außerdem ist Weihnachten das Fest der Familie, im christlichen Glauben ist auch die Rede von der 'heiligen Familie'. Der Taxifahrer war während der Geburt seines Kindes an der Front, später ist das Kind gestorben. Sein familiäres Unglück bietet somit eine psychologische Motivation für die Suche nach dem werdenden Vater Klaus Engler, dies ergänzt die philosophischen Motive des Films und erhöht dessen Glaubwürdigkeit. Schließlich aber setzt sich aber eine eher klischeehafte Symbolisierung durch: Weihnachten als das Fest der Versöhnung. Alle Widersprüche in der Wirklichkeit waren nur Mißverständnisse.

Die Entfremdung des Menschen im Sozialismus

Um die Gesellschaftskritik im Filmmonolog und den Filmschluß ergiebiger diskutieren zu können, lohnt sich zunächst die kurze Betrachtung der gesellschaftlichen Zustände und des Zeitgeistes Anfang der 60er Jahre. Mit dem Bau der Mauer am 13. August 1963 wurden die Grenzen zwischen den zwei Gesellschaftssystemen in Deutschland abgeriegelt und manifestiert. Der bis dahin hohen Anzahl von Republikflüchtlingen, die vor allem aus gut ausgebildeten Facharbeitern und Akademikern bestanden, sollte ein Riegel vorgeschoben werden. Zusammen mit der niedrigen Geburtenrate sank die Bevölkerungszahl

der DDR spürbar.¹⁶ Im *Neuen Deutschland* vom 13. August 1961 wurde der Mauerbau mit der notwendigen Abwehr von Spionagetätigkeiten des Westens begründet.¹⁷ Viele Intellektuelle und Künstler sahen in dem Mauerbau die Chance, sich jetzt verstärkt innenpolitischen Problemen zuzuwenden. Da durch die "Grenzsicherungsmaßnahmen" eine Abschirmung der DDR-Gesellschaft stattfand, erschien es jetzt nicht mehr nötig, sich in der Kunst ständig mit dem Klassenfeind aus dem Westen auseinanderzusetzen. Jetzt schien eine Fortführung der nach dem XX. Parteitag der KPdSU begonnenen innersozialistischen Kritik, die sich am Stalinismus entzündete, möglich. Diese war im Juli 1958 mit einer dreitägigen Filmkonferenz der SED beendet worden, bei der mit dem "Revisionismus" abgerechnet wurde. Auf der Konferenz wurde im Zuge des Kampfes gegen den Kapitalismus betont, daß: "Naturalismus und kritischer Realismus völlig ungeeignet sind, die sozialistische Wirklichkeit darzustellen."¹⁸

In der offiziellen Geschichtsschreibung wird, wie von der Staats- und Parteiführung propagiert, der Mauerbau als Endpunkt einer Übergangsphase vom Kapitalismus zum Sozialismus bezeichnet: "Der Sieg der sozialistischen Produktionsverhältnisse fiel zusammen mit dem zuverlässigen Schutz der Staatsgrenzen [...] im Jahre 1961."¹⁹ Mit dem Sieg des Sozialismus war nach der damals herrschenden Lehrmeinung auch die Entfremdung des Menschen aufgehoben, deren Ursache eine Fehlentwicklung im sozialökonomischen Bereich gewesen sei. In einem Lehrbuch ist zu lesen:

In Wahrheit ist die Entfremdung nicht ein ewiger Fluch, sondern wurde durch [...] sozialökonomische Bedingungen hervorgerufen [...]. Das Privateigentum an den Produktionsmitteln bewirkt die Entfremdung, die darin besteht, daß dem Arbeiter das von ihm geschaffene Produkt entzogen und seine Arbeit in Zwangsarbeit verwandelt wird. Daraus folgt, daß mit der Ablösung des Privateigentums an den Produktionsmitteln [...] auch die entfremdete Arbeit verschwindet. [...] Die Entwicklung des Sozialismus [...] demonstriert die wachsende Einheit von Gesellschaft und Persönlichkeit.²⁰

16 Allein im Notaufnahmelager Berlin-Marienfelde meldeten sich im August täglich weit über 1000 Flüchtlinge, so auch am 10. August: 1709, am 11. August: 1532, am 12. August: 2400. Quelle: DDR 1945-1970, München 1972, S.220.

17 "Zur Unterbindung der feindlichen Tätigkeit der revanchistischen und militärischen Kräfte Westdeutschlands [...] wird eine solche Kontrolle eingeführt, [...] .Es ist [...] eine wirksame Kontrolle zu gewährleisten, um der Wühltätigkeit den Weg zu verlegen." ND, 13. August 1961

18 Deutsche Filmkunst Nr.9, 1958.

19 Politische Ökonomie des Sozialismus und ihre Anwendung in der DDR, Berlin 1969, S.177

20 Grundlagen der marxistisch-leninistischen Philosophie, Berlin 1971, S.512.

An diesem Punkt, der Frage nach der Entfremdung des Menschen im Sozialismus, setzt der Film von Stahnke und Kunert an. Er zeigt die Entfremdung des Menschen vom Menschen beispielhaft an der Kommunikationsunfähigkeit der Menschen auf, und weist anhand verschiedener gesellschaftlicher Zustände auf Begrenzungen und Einschränkungen innerhalb des Sozialismus hin. Im Monolog werden Verbote und Zwänge in der Gesellschaft thematisiert, die die Menschen einengen. Mit der Anspielung auf Borchert wird diese DDR-Kritik ins allgemeine ausgeweitet. Nicht nur innerhalb der bestehenden DDR-Gesellschaft wird in dem Film die Entfremdung des Menschen gesehen, sondern die Welt an sich ist schlecht. Die Entfremdung des Menschen vom Menschen wird als Merkmal aller modernen Industriegesellschaften, weltweit angesehen. In dieser Umwelt vereinsamt der Einzelne, er wird zum Gejagten in einer 'bösen' Welt, die er nicht mehr versteht. Exemplarisch wird dies an den schroffen Abweisungen vorgeführt, die der Protagonist erfährt. Wie sehr sich die Menschen voneinander entfremden, wird an ihrer Unfähigkeit zur Kommunikation veranschaulicht. Das Telefon wird zum Sinnbild der verlorenen Kommunikation.

Folgen dieses Kommunikationsverlustes sowie der gesellschaftlichen Zwänge sind in diesem Film Anpassung und Gewalt. Menschen werden unterwürfige, austauschbare und entindividualisierte Produkte der Gesellschaft.

Ein Volk von verhinderten und nicht verhinderten Polizisten, das sind wir und sind wir schon immer gewesen, Heil uns! [...] Quälen einander, peinigten den anderen und tragen stolz den Namen Mensch. Wie ein Gütezeichen, wie eine Fabrikmarke, gesetzlich nicht geschützt, zur Nachahmung empfohlen, zum alsbaldigen Verbrauch bestimmt: Das Produkt Mensch!

Der Taxifahrer erkennt immer deutlicher diesen Zustand, kann ihn aber nicht ändern. Immer wieder drängt sich darüberhinaus die Frage nach dem Sinn seiner Existenz in dieser Welt in den Vordergrund.

Dies ist ein anderes Verständnis von Entfremdung, als es die offizielle Politik der DDR zu dieser Zeit propagiert. Es geht über die sozialökonomische Definition hinaus und sieht auch im Sozialismus eine bestehende Entfremdung des Menschen. Dieser Ansatz kann einerseits mit "bürgerlichen" Entfremdungstheorien des Westens in Verbindung gebracht werden, welche die kapitalistische Entfremdung verschleiern sollen. Andererseits ist er von der Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft geprägt, wie sie in etwa in den Frühschriften von Karl Marx formuliert werden, in denen er die Entfremdung auch nicht nur auf die ökonomische Basis reduziert, diese aber als Voraussetzung sieht:

Eine unmittelbare Konsequenz davon, daß der Mensch dem Produkt seiner Arbeit, seiner Lebenstätigkeit, seinem Gattungswesen entfremdet ist, ist die Ent-

fremdung des Menschen von dem Menschen. [...] Überhaupt, der Satz, daß der Mensch seinem Gattungswesen entfremdet ist, heißt, daß ein Mensch dem andern, wie jeder von ihnen dem menschlichen Wesen entfremdet ist.²¹

Thematisch entspricht die Diskussion von der Entfremdung und der inneren Widersprüchlichkeit des Sozialismus dem Zeitgeist vieler Intellektueller und Künstler in West und Ost. Auf der Prager Kafka-Konferenz am 27. und 28. Mai 1963 wurde dem Rechnung getragen:

Kafka ist ein Dichter, der uns alle angeht. Die Entfremdung des Menschen, die er mit maximaler Intensität dargestellt hat, erreicht in der kapitalistischen Welt ein schauerliches Ausmaß. Sie ist aber auch in der sozialistischen Welt keineswegs überwunden. Sie Schritt für Schritt zu überwinden, im Kampfe gegen Dogmatismus und Bürokratismus, für sozialistische Demokratie, Initiative und Verantwortung, ist ein langwieriger Prozeß und eine große Aufgabe. Die Lektüre von Werken wie *Der Prozeß* und *Das Schloß* ist geeignet, zur Lösung dieser Aufgabe beizutragen. Der sozialistische Leser wird in ihnen Züge der eigenen Problematik wiederfinden.²²

In seiner Zusammenfassung der Konferenz referierte Eduard Goldstücker²³:

Ist diese Entfremdung überwunden? Das ist eine verwickelte Sache, wir dürfen unser Weltbild nicht vereinfachen. [...] Wir dürfen die Welt nicht simplifizieren, als ob wir am Tag nach der Revolution mit beiden Beinen in eine fertige Utopie springen könnten. [...] Und weil die Entfremdung existiert, ist Kafka auch bei uns aktuell.²⁴

Die Protokolle der Kafka-Konferenz wurden offiziell in der DDR nicht vertrieben, waren aber, wenn auch mit einigem Aufwand, erhältlich.

Der Begriff der Entfremdung wurde zu dieser Zeit als ein für den Sozialismus gefährlicher Begriff angesehen. In der DDR sollte der Mensch als Produzent weder von dem Produkt seiner Arbeit entfremdet sein, noch von anderen Menschen innerhalb der sozialistischen Gesellschaft. Es wurde propagiert, daß mit dem Sieg des Sozialismus auch die antagonistischen Widersprüche des Kapitalismus überwunden worden sind. Deshalb sollte die Gesellschaft der DDR frei von diesen Widersprüchen sein.

Stahnke/Kunerts Film spiegelt eine politische Situation wider, in der die Entfremdungserscheinungen unübersehbar waren, aber von der Propaganda

21 Marx, Karl, Ökonomisch-philosophische Manuskripte 1844. In: MEW, Ergänzungsband, 1. Teil, Berlin 1968, S. 517f.

22 Referat von Ernst Fischer, Dichter und Literaturtheoretiker, Mitglied des ZK der Kommunistischen Partei Österreichs Veröffentlicht in: Franz Kafka aus Prager Sicht, Prag 1965, S.157.

23 Goldstücker war Professor für deutsche Literaturgeschichte und Inhaber des Lehrstuhls für Germanistik an der Prager Karls-Universität.

24 Franz Kafka aus Prager Sicht, S.282.

heruntergespielt werden sollten. Diese Situation generierte einerseits den Widerspruch im Stück: die Diskrepanz zwischen der Radikalität (und zuweilen schlagwortartigen Formulierung) dieser Kritik und dem "aufgesetzten", unglaubwürdigen Ende. Andererseits erinnert dies auch an westliche Versuche, das "Beckmann"-Syndrom aufzugreifen, aber am Ende als "Irrtum" erscheinen zu lassen, wie dies in dem Kammerstück von Egon Monk und Werner-Jörg Lüddecke *Das Geld, das auf der Straße liegt* (ARD 1958) geschieht. Als Kunert und Stahnke ihr Stück mit diesem harmonisierenden Schluß versahen, waren sie offenbar noch der Meinung, daß die Widersprüche in der sozialistischen Gesellschaft gelöst werden könnten. In einem 1964 veröffentlichten Gedicht *Ikarus 64*²⁵ beschreibt Günter Kunert vorgegebene Zwänge und Abhängigkeiten der Menschen, die im Zustand der Welt und nicht im Individuum ihre Ursache haben. Es erscheint möglich, diese Zwänge zu überwinden, allerdings erfordert diese Aktion Wagemut. In dem Gedicht ist nur die Rede von Ikarus, der abstürzte, und nicht von Dädalus, dessen erfolgreichem Vater. Im Film ist der Versuch, die Widersprüche zu überwinden, unglaubwürdig gestaltet. Aber die Widersprüche innerhalb der Gesellschaft werden so ausführlich und radikal zur Sprache gebracht, daß sie trotz des dramaturgischen Deus-ex-machina-Tricks über das Filmende hinaus weiter bestehen.

Das Filmverbot

Der Film wurde bereits vor der für den 23. Dezember 1962 geplanten Erstausstrahlung verboten, zusammen mit dem von Stahnke und Kunert im Januar 1962 fertiggestellten Film *Fetzers Flucht*, der allerdings noch am 20. Dezember 1962 gesendet worden war. Die Kampagne gegen die Filme fand ihren Höhepunkt in der Beratung des SED-Politbüros mit Künstlern am 24./25. März 1963. Kurt Hager verkündete das Urteil:

In Inhalt und Form widersprechen beide Filme ('Fetzers Flucht' und 'Monolog für einen Taxifahrer') den Grundforderungen an die Kunst des sozialistischen Realismus. [...] Ich meine, daß die Partei im Interesse der werktätigen Menschen unserer Republik handelt, wenn sie solche nihilistischen, schematischen und volksfremden Werke ablehnt, weil sie objektiv der Verbreitung der bürgerlichen Ideologie und einer dem Sozialismus fremden und feindlichen Lebensauffassung dienen.²⁶

25 Kunert, Günter, *Ikarus 64*. In: Verkündigung des Wetters, München 1966, S. 49f.

26 Laut Günter Stahnke während einer Podiumsdiskussion 1992 in Leipzig, dokumentiert in: *Unsere Medien-Unsere Republik* 2, Marl 1994, S.18.

Nach den Angaben von Peter Hoff wurden die Filme vor allem auf Betreiben von Lotte Ulbricht, der Frau Walter Ulbrichts, der zu dieser Zeit in Moskau weilte, verboten. Nach der Ausstrahlung von *Fetzers Flucht* habe diese sich so über den Film erregt, daß der noch ungesendete Film von Stahnke und Kunert sicherheitshalber gleich mit verboten wurde. Auch aus damaliger Sicht erscheinen die Verbote übertrieben und unverständlich. Während der Filmschluß im *Monolog für einen Taxifahrer* den Film verharmlost, war *Fetzers Flucht* im Sinne der offiziellen DDR-Politik vor dem Mauerbau gedreht worden. Im *Neuen Deutschland* vom 30.03.1963 wurde die Polemik gegen den *Monolog* folgendermaßen formuliert:

Obwohl das Stück in der DDR spielt, ist der Mensch auf sich gestellt, er erscheint außerhalb und ohne die Gesellschaft als 'Mensch an sich'. Die Beziehungen zwischen dem Taxifahrer und seiner Frau, die Beziehungen zu seinen Kollegen, die Beziehungen der in der Handlung auftretenden Personen sind durchweg verzerrt gestaltet. [...] Wir können es nur als beleidigende, intellektuelle Überheblichkeit gegenüber den arbeitenden Menschen unserer Republik ansehen, wenn von ihnen als einem 'Volk von verhinderten und nicht verhinderten Polizisten' als 'Normalverbrauchern, Durchschnittsmenschen, Durchschnittsnieten, Durchschnittsversagern' gesprochen wird.

Peter Hoff schreibt dazu:

Mit der Polemik gegen die Kunert-Stahnke-Filme und deren Verboten nahm die Parteiführung für die Fernseh-dramatik jene kulturpolitische Polemik mit all ihren administrativen Folgen voraus, die nur drei Jahre später auf dem 11. Plenum stattfand. Das Fernsehen wurde 1962 endgültig von der SED als Propagandainstrument vereinnahmt.²⁷

Erst am 26.4.1990 erlebte der Film *Monolog für einen Taxifahrer* seine Uraufführung im Deutschen Fernsehfunk.

Monolog für einen Taxifahrer

Ein Film des DEFA-Studios für Spielfilme, Gruppe: Solidarität, s/w

Regie: Günter Stahnke, Buch: Günter Kunert, Kamera: Werner Bergmann, Musik: Karl Ernst Sasse, Quintett 61 / Schnitt: Thea Richter

Darsteller: Fred Düren (Taxifahrer) Gabriele Bahrenburg (werdende Mutter) Agnes Kraus (Verkäuferin) Christel Fischer (Ehefrau) Marianne Wünsch (Sängerin)/ Hans Hardt-Hardtloff (Englers Chef)/ Bella Waldritter (Alte Frau)/ A.P. Hoffmann (Vater)/ Peter Reusse (Werdender Vater) Monolog gesprochen von Armin Mueller-Stahl

Länge: 36 min; Sendedatum: sollte am 23.12.1962 um 22.15 Uhr gesendet werden, wurde vorher verboten und erst am 26.4.1990 ausgestrahlt

27 Hoff, Peter, Das 11. Plenum und der Deutsche Fernsehfunk. In: Kahlschlag, Berlin 1991, S.110.